LES BATUTAS, 1922: uma antropologia da noite parisiense*

Rafael José de Menezes Bastos

Introdução

Em 1922, Os Oito Batutas – reduzidos a sete músicos –, sob a direção de Pixinguinha e incluindo Donga e outros membros importantes do círculo de música popular do Rio de Janeiro, passaram seis meses em Paris, de fevereiro a agosto.[1] Durante esse período, o grupo – na França chamado de Les Batutas – apresentou-se no Shéhérazade, entre outros locais.[2] Este trabalho pretende contribuir para a compreensão dessa viagem, episódio pouco conhecido na história da música popular brasileira, embora considerado pelas fontes brasileiras

* A versão original deste texto, que foi bastante modificada, saiu em inglês em *Antropologia em Primeira Mão*, 66 (2004). Graças a uma bolsa da Capes, pude ter acesso às fontes francesas que estão na base do texto, quando de minha estadia em Paris de setembro a dezembro de 2002, como convidado do Laboratoire d'Etnomusicologie do Departamento de Etnomusicologia do Musée de l'Homme e do Centre d'Études Nord-Américaines da École des Hautes Études en Sciences Sociales. Agradeço a Bernard Lortat-Jacob, Jean-Michel Beaudet e Sara Le Menestrel, pela parceria. Também a Anne Decoret, Kali Argyriadis e Didier Chantillon, pelas gentilezas. Agradeço ainda aos colegas do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) Alberto Groisman, Theophilus Rifiotis, Jean Langdon, Márnio Teixeira Pinto, Carmen Rial e Miriam Grossi, pelas conversas sobre a pesquisa. A Samuel Araújo e Carlos Sandroni, por suas contribuições. Aos membros do grupo de pesquisa da UFSC, Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (Musa), pelas idéias partilhadas durante os últimos anos. A tradução básica do artigo original para o português é de Talita Portilho.

Artigo recebido em fevereiro/2005
Aprovado em abril/2005

"Les Batutas" e Duque, 1922. Em pé: Pixinguinha, José Alves de Lima, José Monteiro, Sizenando Santos "Feniano" e Duque. Sentados: China, Nelson dos Santos Alves e Donga.

dos anos de 1970[3] bastante importante para a carreira de Pixinguinha e para a música popular brasileira em geral, particularmente por evidenciar já naquela época as *influências* musicais norte-americanas, o que não é comumente reconhecido. Tais fontes – com exceção de Pixinguinha e Donga nos depoimentos incluídos em Fernandes (1970) – enfatizam que, em Paris, Os Batutas mantiveram ligações relevantes com colegas norte-americanos. Apenas com estes, em uma cidade como Paris, em que se encontravam músicos de toda parte do mundo. Destacam também que depois da viagem o grupo incorporou aos arranjos instrumentos como saxofone, clarinete e trompete, além de gêneros musicais como *fox-trots* e outros, passando, ainda, a usar o estilo de arranjo de *jazz-band* (Marcondes, 1998, pp. 583-584, 634). A excursão foi também construída pelas fontes em comentário como jornada épica, isto é, os viajantes-músicos passaram a ser vistos como heróis e aqueles que escreveram a seu respeito como narradores épicos (ver especialmente Cabral, 1978, pp. 41-46; Silva e Oliveira Filho, 1979, pp. 43-78).

Na época, a viagem provocou no país um acalorado debate sobre a legitimidade d' Os Batutas – em sua maioria negros, que faziam uma música considerada *nacional brasileira* – como *representantes* brasileiros em Paris. Para os envolvidos no debate, Paris não se tratava de uma cidade qualquer, mas a *capital cultural do mundo*, desde o século XIX referência central para a cultura brasileira, especialmente para as elites (Ortiz, 1991, p. 8; Rial e Grossi, 2000, p. 2). Embora a viagem não fosse uma missão de Estado, o debate tendeu a assim considerá-la.[4] No debate em consideração, os argumentos dos "contra" tinham um cunho racista e eurocêntrico, desqualificando a música nacional como provinciana e de

baixa extração. Os "pró" enalteciam a competência dos músicos e a natureza *indígena* de sua música.[5] A literatura dos anos de 1970 descreve as apresentações do grupo em Paris como muito bem-sucedidas, considera o contato com os músicos norte-americanos fértil e qualifica a volta do grupo ao Brasil, que iria participar das festividades do primeiro centenário da Independência no Rio de Janeiro, como triunfante.

Pixinguinha é um nome consagrado da música popular brasileira, rei do choro – ilustre gênero instrumental –, e um dos músicos mais importantes na construção do samba carioca como gênero emblemático da música popular brasileira (Vianna, 1995).[6] Esse lugar ímpar resulta de vários fatores: desde sua posição central no universo do samba, passando pelo seu virtuosismo como flautista, até sua genialidade como compositor e arranjador. Essas qualificações foram paulatinamente reconhecidas pelos colegas, pelo público e pelos críticos da música popular brasileira. Embora não tenha sido *sambista*, mas *chorão*, Pixinguinha tinha amplo acesso ao mundo do samba, especialmente em relação à sua variedade mais antiga (do tipo de *Pelo telefone*, de 1917). Apesar de carioca, tinha uma profunda lealdade em relação à Bahia, pois, como Donga e João da Baiana,[7] era filho de pai carioca e mãe baiana (Baiana, 1970, p. 60).[8] Tudo isso criou condições para que ele tivesse uma inserção privilegiada no universo do samba, que, desde o final dos anos de 1920, era dominado por disputas entre uma facção identificada com a variedade mais antiga, denominada *baiana*, e outra, com a mais nova, *carioca* (Sandroni, 2001).[9] Ademais, Pixinguinha tinha acesso à música erudita ocidental – e contato com músicos, como Villa-Lobos –, fator que contribuiu fortemente para a criação de uma verdadeira aura em torno de sua pessoa.

Este texto pretende mostrar que a viagem para Paris d'Os Batutas foi fundamental e deu o primeiro impulso para a construção de Pixinguinha como *primus inter pares* da música popular brasileira.[10] A estadia na Europa e o debate gerado aqui no Brasil em torno da viagem significaram o auge de um movimento iniciado com a fundação d'Os Batutas em 1919, por meio do qual Pixinguinha foi confirmado como grande músico e a música produzida pelo grupo, sob sua liderança, imediatamente reconhecida, tornando-se a seguir o âmago do universo do samba. Foi a partir dessa jornada que Pixinguinha começou a criar vínculos musicais e compatibilizar sua música com o *jazz*, que na época se encontrava em franco processo de se estabelecer como o novo universal da música popular.

A trajetória musical de Pixinguinha teve várias fases. A primeira evidencia-se ainda na adolescência, quando ao 14 anos já era um flautista virtuoso (Cabral, 1978, pp. 21-26).[11] A estréia, em 1919, d'Os Batutas marcou a abertura da segunda fase de seu trajeto. Havia no Rio de Janeiro uma forte presença da música norte-americana baseada na *jazz-band*, identificada como *moderna* (Tinhorão, 1990, pp. 195-203), o que se contrapunha à idéia de uma música nacional – popular – *sertaneja* e *indígena*, associada pela *intelligentsia* ao grupo d'Os Batutas. Havia, portanto, uma oposição entre essa música popular e a estrangeira, e ainda entre o popular e o *aristocrático*, isto é, a música erudita, incluindo a ópera (Cabral, 1978, p. 31). Os Oitos Batutas foi formado para tocar na sala de espera do elegante Cine Palais, e teve como público membros da elite carioca, muitos deles – como Arnaldo Guinle (1884-1964) – ligados a um ideário nacionalista em defesa da cultura popular, pensada como rural por excelência, em oposição à urbana (*Idem*, pp. 31-32). Guinle será o mecenas do grupo, financiando suas viagens pelo interior do Brasil, em 1919 e 1921, além da estadia em Paris.

Desde sua fundação Os Oito Batutas geraram polêmica. O fato de serem em sua maioria negros e o tipo de música que faziam eram motivos para controvérsia. Identificá-los à genuína musicalidade nacional, significava para muitos uma desqualificação em termos de uma pretensa universalidade – equacionada com o cânone da música clássico-romântica ocidental – e um veredicto de provincianismo. Além disso, a negritude era vista como sinal de inferioridade sociocultural. Após a viagem a Paris, essas questões tenderam a ser absorvidas

positivamente, e o choro foi assumindo um papel central em nossa cultura até se consagrar, vinculado ao samba, como o símbolo da música popular brasileira, ao tempo em que se tornava compatível com o *jazz*, nova linguagem musical do sistema mundial.[12]

Voltando de Paris, Os Batutas – agora, oito músicos – viajaram a Buenos Aires, de novembro de 1922 a abril de 1923,[13] onde gravaram para a Victor e se apresentaram em teatros, com muito sucesso. No entanto, nesse período ocorreu a dramática segmentação do grupo, que se dividiu em dois sob as lideranças de Pixinguinha e Donga.[14]

Entre 1919 e 1922, o Brasil, governado por Epitácio Pessoa (1865-1942) – importante político, ex-senador, ministro e chefe da delegação brasileira na Conferência de Paz de Paris em 1919 –, conheceu um período de considerável prosperidade econômica, como exportador agrícola, principalmente de café no decorrer da Primeira Guerra Mundial (Fausto, 1999, pp. 292-295). Politicamente, foi um momento turbulento, marcado por greves de trabalhadores urbanos e por uma forte tensão entre governo e militares (*Idem*, pp. 295-315). Data de 1922 a fundação do Partido Comunista Brasileiro (PCB). No âmbito da cultura, a época foi de mobilização, marcada pela Semana de Arte Moderna em São Paulo, em 1922, que envolveu a vanguarda artística do país – Mário de Andrade, Oswald de Andrade, entre outros (Carpeaux, 1964, p. 270) –, tendo Villa-Lobos entre seus mais notáveis participantes da música erudita (Wisnik, 1977). O movimento lutava por uma arte nacional brasileira, de inspiração folclórica, tendo como um de seus principais alvos de crítica as concepções clássico-românticas européias. A França, em 1922, vivia as catastróficas conseqüências da Primeira Guerra; sua economia estava fragilizada, com altos níveis de desemprego, e havia, politicamente, um clima de muita perturbação (Agulhon *et al.*, 1993, pp. 35-50). Em 1918, 200 mil soldados norte-americanos se encontravam no país, evidência eloqüente de sua "invasão musical" por parte dos Estados Unidos (Richard, 1991, pp. 214-216; Tournès, 1999, pp. 11-32; Martin e Roueff, 2002, pp. 93-104).

Desde o final do século XIX e início do XX, a França já vinha sendo "invadida" pelas *danses exotiques* e *danses nouvelles* (Apprill e Dorier-Apprill, 2001, p. 31). As primeiras incluíam tudo que fosse estrangeiro; as segundas, especialmente as manifestações artísticas provindas das Américas – o *cake walk* norte-americano, o tango argentino, o maxixe brasileiro, o *paso doble* espanhol, a rumba cubana, entre outros. Os gêneros provenientes da América Latina e os orientais – danças cambojanas, por exemplo – eram muito prestigiados (Decoret, 1998, vol. 1, pp. 59-132).[15] Misturavam-se todos, juntamente com os gêneros propriamente franceses, no *music hall* – se os *anneés folles* foram o tempo de consagração, na França, de Josephine Baker, eles também o foram de Mistinguett e Maurice Chevalier.[16] Após a guerra, o *bal musette* – proibido de 1914 a 1919 – foi retomado como principal opção de dança francesa nos *dancings* e cabarés (Argyriadis e Le Menestrel, 2003, p. 27).

Os músicos-viajantes, o dançarino-agente, o empresário-mecenas e o aficionado-político

Este era o clima cultural na França, quando da viagem d'Os Batutas – uma aventura sem igual, envolvendo vários agentes e agências em torno de três personalidades notáveis: o empresário Arnaldo Guinle, no papel de mecenas; o dançarino Antonio Lopes de Amorim Diniz (1884-1953), cujo apelido, Duque, salientava sua elegância como agente cultural; e o político e diplomata Lauro Müller (1863-1926), que imprimia na jornada uma idéia, diríamos, de missão quase diplomática. Unia essas personalidades o encanto pela música d'Os Batutas, a crença na idéia de que o Brasil tinha uma missão no mundo e a convicção de que a música – nacional, de inspiração folclórica, feita por negros, sim, no âmago da elegante boemia carioca – constituía a essência dessa missão.

Radicado no Rio de Janeiro desde 1906, o Duque foi responsável pela criação de coreogra-

fias primorosas para gêneros brasileiros, especialmente o maxixe, então considerado gênero das camada baixas. Em 1909, ele se mudou para Paris, dançando em bares e teatros com Maria Lino – famosa dançarina ítalo-brasileira. Alcançaram fama em 1913, ao ganharem o primeiro prêmio em uma competição em Berlim. Fundou uma escola de dança em Paris em 1915, viajou para Londres e Nova York para realizar apresentações; em seguida, voltou para o Brasil, de onde fez excursões para Montevidéu e Buenos Aires; em 1921 retornou a Paris, quando lançou o samba no teatro Albert Premier, tornando-se, em seguida, diretor artístico do Schéhérazade. Depois disso, no Rio de Janeiro foi acompanhado pelos Batutas, que pela primeira vez tocavam para uma apresentação de dançarinos, no elegante cabaré Assírio (Pixinguinha, 1970, p. 23). Duque encantou-se com o conjunto, obtendo ajuda financeira de Guinle e apoio político-diplomático de Müller para tornar possível a viagem à França, a fim de disseminar a música e a dança brasileiras (Marcondes, 1998, p. 254).[17]

Guinle, engenheiro e empresário, possuía grande fortuna, oriunda da exploração do porto de Santos (Alvarenga, 2001); refinado e filantropo, foi o mecenas de um dos primeiros esforços no Brasil de coleta de música folclórica. Com seu patrocínio e sob a supervisão de Villa-Lobos, Pixinguinha, Donga e João Pernambuco (compositor e violonista João Teixeira Guimarães [1883-1947) – o último então também membro d'Os Oito Batutas – viajaram pelo interior de São Paulo e Minas Gerais, em 1919, e pelo interior da Bahia e de Pernambuco, em 1921, para recolher, via transcrições feitas de ouvido, manifestações de música folclórica (Cabral, 1978, pp. 32-35, 38-40; Donga, 1970, pp. 88-89). De origem francesa, Guinle era *habitué* do Le Schéhérazade em Paris. No Rio de Janeiro, freqüentava os elegantes *music halls*, conhecendo Os Batutas no Assírio (Pixinguinha, 1970, p. 23). Junto com o irmão Carlos, financiou a estadia de Villa-Lobos em Paris, de 1927 a 1930.[18]

Müller, originalmente engenheiro militar que alcançou o generalato, era seguidor de Benjamin Constant Botelho de Magalhães (1836-1891) – também engenheiro militar –, um dos mais importantes intelectuais e políticos brasileiros ligados ao positivismo de Comte, doutrina de grande impacto no Brasil, particularmente entre os militares (Fausto, 1999, pp. 232-233; Giannotti, 1978, pp. xv-xviii). Müller foi deputado federal, senador e, entre 1912-1917, ministro das relações exteriores, como sucessor do Barão de Rio Branco. Em virtude de seu prestígio, foi peça estratégica para a viagem d'Os Batutas, dando-lhes apoio político-diplomático no Brasil e na França. Era também *habitué* da elegante vida noturna carioca, na qual conheceu o grupo (Donga, 1970, p. 89).[19]

Les Batutas em Paris: sobre a americanização francesa da música popular brasileira

*Les 'étoiles' d'aujourd'hui sont artificielles; elles sont guindées et mécaniques parce qu'elles n'ont pas la même ressource, ce qui reste de monde autour d'elle [*sic*] s'adonnants [*sic*] aux tangos et matchiche qui n'ont aucun rapport avec la chorégraphie des théâtres officielles, pour l'aquelle [*sic*] travaillent nos compositeurs de ballets.*
M. Lebond, 1922[20].

Como foi construída a *persona* d'Os Batutas em Paris? Que recepção teve o grupo nesta cidade? Estas as questões a explorar agora, no contexto de uma pesquisa em andamento, com base tanto na literatura especializada, como na leitura de um número expressivo de jornais e revistas franceses da época, e também de fontes brasileiras. O objetivo é recompor não só as intenções do grupo e de sua equipe – Duque e o *staff* do Le Schéhérazade –, como também o perfil do público e suas reações. Em suma, pretendo analisar como a aquisição e a atribuição da *persona* d'Os Batutas combinaram-se em Paris. Nesse sentido, faz-se necessário lançar um olhar sobre o ambiente cultural da cidade no período – a noite parisiense nos anos de 1920, quando a capital começava a

ser desenhada no imaginário mundial como a cidade dos prazeres. À maneira de Geertz, a análise será feita *na* cidade, *nas* ruas, *nas* casas noturnas, *nos* lupanares.

A crônica da qual foi extraída a epígrafe desta seção é toda uma queixa sobre a situação da dança e da música francesas durante a época em estudo. Além de ser um ataque ao tango e ao maxixe, faz ácidas comparações entre a música e a dança francesas e as correspondentes russas na França, avaliadas como bem-sucedidas em detrimento das francesas.

Não abordarei a questão interessante que pode ser inferida da crônica dos Leblond, de como escritores tão vinculados à luta pela validação do ponto de vista do colonizado e, portanto, envolvidos profundamente com o tema do *déracinement*, em contato com expressões culturais de ex-colônias européias – *tangos* e *matchiche* –, alinham-se com os cânones franceses, desqualificando os gêneros musicais de países como Brasil e Argentina. Para meus objetivos aqui, o que é importante extrair da crônica é a evidência de que em julho de 1922, final da estadia d'Os Batutas em Paris, o maxixe (juntamente com o tango) não só era muito bem conhecido na cidade – o que confirma a efetividade do trabalho de Duque –, mas também era usado como diacrítico de oposição em relação à música francesa canônica. Não se tratava, a crônica em comentário, de um editorial, ou de um texto cuja autoria poderia ser creditada à equipe de redação, mas de uma crônica assinada por escritores ilustres e engajados no mundo colonial francês, além de ter sido publicada em um importante jornal francês na área das artes e espetáculos.[21] Também é instrutivo extrair da crônica a verificação de que o maxixe brasileiro era, no início do século XX, considerado "invasor", "afetado" (*guindé*), "mecânico" (*méchanique*), por autores relevantes da cidade reconhecida pela elite brasileira de então como a capital cultural do mundo.[22] Sobre a eficácia do trabalho de Duque, vale lembrar que de 1906 a 1923 várias partituras de composições brasileiras foram lançadas na França e que o samba era citado como exemplo paradigmático do tipo *fantaisiste* entre as *danses nouvelles*.[23] Como dançarino e professor de dança, ele também é referido com freqüência como figura notável em vários manuais de dança correntes na França, pelo menos desde 1913.[24]

Alguns dias antes da publicação dessa crônica, saiu no mesmo jornal em primeira página uma matéria intitulada "Orchestres et jazz-band: la protection des musiciens français", em que as críticas são pesadas e revelam o temor dos franceses em relação à "invasão" do país por gêneros musicais estrangeiros: "aujourd'hui, c'est la concurrence du jazz-band et autres orchestres exotiques qui porte un préjudice considérable aux musiciens français [...]" (*Paris-Midi*, 1922). Tornam-se evidentes as queixas de músicos e proprietários de casas noturnas e restaurantes franceses. Em 1922, uma crise ameaçou o setor, causada, segundo este e outros textos, pela excessiva quantidade de músicos estrangeiros em Paris e pelo fato de o Estado cobrar uma taxa de 13% aos donos de restaurantes e casas noturnas que contratavam orquestras. A ameaça de desemprego para os músicos franceses ante a possibilidade de dissolução de grupos e fechamento de estabelecimentos foi anunciada dramaticamente em edições sucessivas de outros jornais importantes no domínio das artes e espetáculos.[25] Uma solução provisória para a crise – oferecida pelo então ministro da economia numa reunião com representantes dos músicos e proprietários – foi liberar da taxa estabelecimentos cujo foco principal não fosse a música e a dança, o que excluía *dancings* e cabarés.[26] No mesmo encontro, os representantes dos músicos exigiram do ministro a imposição de um limite de 10% de estrangeiros em orquestras da cidade (*Le Journal*, 1922d).[27] Essa questão continuou a ocupar os jornais de Paris durante várias edições de 1922.[28]

No entanto, o debate não se restringia a esse lado, diria, protecionista ou mesmo intolerante em relação à *invasão* de Paris por estrangeiros. Não, ele tinha pelo menos mais um lado, consistente com o desejo de Paris continuar sendo a *capital cultural* da Europa (Martin e Roueff, 2002, p. 9), uma *capital* que revelava, adicionalmente,

uma forte predisposição em relação ao Outro (Clifford, 1988, p. 136). Este outro lado aponta para a vanguarda artística parisiense – da qual faziam parte muitos estrangeiros – e seu estilo de vida boêmio (Franck, 1998). Conforme Clifford (1998), essa vanguarda, particularmente o surrealismo, mantinha um relacionamento próximo com a antropologia e tinha a África como universo privilegiado de interesse. Em termos musicais, o *jazz* estava no centro deste interesse, sendo considerado o filho prestigioso de uma África negra generalizada, nascido nos Estados Unidos, um país cujo poderio era suficientemente grande para ajudar a própria França a recuperar-se da devastação.[29] Esta fascinação pela África e por manifestações culturais tidas como de origem africana, alcançou não só a vanguarda artística e áreas da antropologia, mas também consideráveis contingentes da classe média parisiense que, emulando a sensibilidade da vanguarda, formavam um público cada vez maior, ávido por experimentar, na noite, todos os tipos de exotismo, vivenciando-os como viagens simbólicas (Decoret, 1998, vol. 1, p. 277). Uma crônica escrita por um intelectual de nível intermediário, o libretista René Jeanne (1922), e publicada em um importante jornal da área das artes e espetáculos, aponta claramente para essa busca intensa pela vivência do exótico na noite, avaliando de modo positivo a forte presença de negros na cidade – africanos, norte-americanos, latino-americanos.[30]

Nesse contexto, qual era o lugar da música-dança popular brasileira em Paris *antes* d'Os Batutas? De um lado, fazia parte das *danses exotiques*, universo em oposição ao francês (*civilizado*), apontando para os campos da etnicidade e da nacionalidade. De outro, era considerada também uma das *danses nouvelles*, que incluía o *cake walk* norte-americano, o tango argentino, o *paso doble* espanhol, a rumba cubana, entre outros gêneros. Ainda, estava entre as *danses latines*, de fato entre aquelas provenientes da *Amérique Latine*, isto é, outros domínios também vinculados à etnicidade e à nacionalidade, o último ligado de maneira peculiar à geopolítica francesa do século XIX.[31] Vale lembrar, por fim, como as manifestações artísticas brasileiras de música e dança eram fortemente identificadas com a figura de Duque, seu genial divulgador *branco*. Parece, pois, que do ponto de vista francês, seu lugar em Paris antes d'Os Batutas era mais ao lado do tango argentino, conforme estabelecido pelos Leblond, do que da rumba cubana.[32] Como visto, a associação do maxixe com o tango ocorria no Brasil como uma tentativa de escapar dos julgamentos que o condenavam – toda a musicalidade considerada africana no Brasil – como lascivo e de baixa qualidade. Se o argumento central deste texto é o de que a construção da figura de Pixinguinha como nome consagrado da música popular brasileira foi impulsionada quando de sua estadia em Paris, seu fundamento é de que essa turnê foi estratégica para a mudança da forma de compreender o Brasil, segundo a qual a africanidade era um problema, não uma solução. A viagem, assim, antecipou horizontes que só nos anos de 1930 seriam consolidados no país (Vianna, 1995), o que ilustra de maneira feliz a idéia da vocação profética da música (Attali, 1992, p. 4; Jameson, 1992, p. xi).

Les Batutas em Paris: pequeno ensaio hemerográfico

Em 12 de fevereiro de 1922, *Le Journal* anunciou a chegada de Les Batulas (*sic*) em Bordeaux e seu *début sensational* em Paris na mesma semana. No dia 13, uma nota projetava a turnê do grupo como um dos grandes sucessos da estação.[33] No dia seguinte, o mesmo jornal publicou o seguinte anúncio:

> Les Batutas, cet extraordinaire orchestre brésilien, unique au monde, d'une gaieté endiablé, compose de virtuoses surnommes les rois du rythme et de la samba, joue toutes les jours aux thés et aux soupers de Shéhérazade, 16, Faubourg Montmartre. Direction: Duque (*Le Journal*, 1922g).

Com pequenas alterações no texto, este mesmo anúncio saiu em *Le Figaro* (1922a) até o

dia 31 de março. Também o *Comœdia* de 14 de fevereiro (em uma seção não especializada) exibia uma propaganda sobre Les Batutas no Le Shéhérazade. Do dia 15 até o final de março, agora na seção "Les Music-Halls" e na página final – onde eram publicados juntos os anúncios das casas noturnas – saiu a mesma publicidade,[34] que voltou a ser noticiada de meados de abril até o dia 20 de maio. Daí em diante, nenhuma outra notícia sobre o grupo foi publicada no *Comoedia*. No dia 16 de fevereiro, *Le Journal* publicou:

> L'orchestre des Batutas n'est pas un jazz-band. Il ne comprend ni piano ni batterie, composé d'instrumentistes spéciaux, d'une virtuosité accomplie, il est d'une gaieté communicative formidable. Aujourd'hui, soirée de gals pour fêter son début sensationnel (*Le Journal*, 1922h).

Ainda em fevereiro, dia 22, este mesmo jornal dizia:

> Les Batutas, le célèbre orchestre brésilienne, unique au monde, a débutée avec de plus grand succès à Shéhérazade, le féerique establishment du faubourg Montmartre. Allez entendre Les Batutas vous ne reggreterez pas votre déplacement (*Le Journal*, 1922i).

Até o dia 22 de maio, anúncios semelhantes, de Le Shéhérazade, saíram neste jornal. De 16 de fevereiro a 25 de maio, o jornal *L'Intransigeant* (1922) anunciou a estadia do grupo em Le Shéhérazade. Nesse mesmo dia, *Le Journal* publicou a seguinte propaganda sobre o grupo, agora no estabelecimento Le Duque:

> Batutas. Orchestre à la Mode. Chez Duque. Au Thé et Soirée Dansante.
> 17, rue Caumartin – Tél Louvre 43-09
> Samba Danse Nouvelle (*Le Journal*, 1922j).

Desde então, os anúncios sobre o grupo oscilaram em freqüência em *Le Journal*, voltando a aparecer em 5 de maio (1922k) e em alguns dias de junho. Propagandas sobre Le Shéhérazade sem nada sobre Les Batutas continuaram a sair, sinal de que a mudança para Le Duque era definitiva. Ao mesmo tempo, *Le Figaro* (1922b) publicou de 1º a 30 de junho:

> Chez Duque. 17, rue, Caumartin, Tél Louvre 43-09. Thés dansants de 4 a 7 heures. Soupers de 10 h à 3 h du matin, avec le concours des Batutas, l'orchestre à la mode, et le Bernard Kay's Jazz Trio.35

Do mês seguinte em diante, nenhum anúncio consta nos jornais citados sobre Les Batutas e sobre o Duque em Le Shéhérazade. Também nada mais sobre a casa de espetáculos Le Duque.

A campanha – houve aqui, sim, uma campanha – para promover Les Batutas em Paris teve início em meados de fevereiro, muito próximo à sua estréia, e durou até o último dia de junho. Sua principal característica foi o desenho da musicalidade do grupo como algo único (*unique*) em relação à identidade étnico-nacional, construída como indubitavelmente brasileira, e a respeito da formação orquestral, esta identificada por um gênero bastante percussivo (o samba)... Escolhendo o samba como marca, a campanha livrou o grupo da possibilidade de associação com o tango argentino e sua ligação com o mundo dos brancos, o que a opção pelo maxixe – criação do *branco* Duque em Paris – poderia provocar. Também, essa escolha enfatizou o espírito *nouveau* da música executada pelo grupo.[36] Com as opções pelo universo do *jazz* como pólo de contraste e do ritmo-percussão como território do encanto (*gaieté*) do grupo, a campanha inseriu a sua musicalidade no plano mundial (não mais restrito à América Latina), lar do poderoso Outro, e aproximou-a da música africana, considerada pelo público em geral (e também por muitos musicólogos já) extremamente rítmica e percussiva – Les Batutas, Duque, Guinle e Müller queriam projetar a idéia de um Brasil grande, que se encontrava no centro do mundo, e de uma música popular – negra, sim –, no âmago de toda a sua grandeza.

De acordo com a publicidade, o itinerário de Les Batutas em Paris incluiu as casas de espetáculo Le Shéhérazade e Le Duque – o grupo estreou na primeira em meados de fevereiro apresentan-

do-se ali até cerca de 25 de maio; depois transferiu-se para a segunda, onde permaneceu até 30 de junho de 1922. Pode-se supor que a transferência do grupo para Le Duque foi resultado de um conflito de perspectivas entre os projetos dos brasileiros e do proprietário do Le Shéhérazade.[37]

A turnê d'Os Batutas em Paris não incluiu apenas apresentações em casas noturnas. Em 28 de março, um longo artigo, de primeira página, no *Comœdia* (Silver, 1922), informa que o grupo seria um dos dois a tocar em uma recepção amplamente promovida para as Rainhas da Micareme no Lé Shéhérazade, oferecida pelo jornal *Comoedia*. Na véspera do evento (25 de março), lia-se no jornal:

> M. Duque a organisé à cette occasion une fête splendide. Un jazz endiablé dirigé par M. Bouvier et le *curieux* orchestre "Les Batutas", que le directeur de Shéhérazade est allé chercher *au Brésil même*, mènera la danse après le dîner. On dansera la "*Semba*", la nouvelle danse à la mode, et l'amusant black-step ou Pas de Nègre, ainsi que la farandole brésilienne. Enfin, à minuit: grand cotillon! (grifos meus).[38]

Matéria similar saiu no dia da recepção (*Comoedia*, p. 5). Do artigo de Marcel Silver e dos anúncios citados relativos a essa recepção, pode-se depreender que tanto Duque como Les Batutas eram muito bem conhecidos na cena parisiense da época. Além disso, fica evidente que se, por um lado, o samba constituía a marca do grupo, por outro, havia o desejo de manter uma relação contrapontística com o *jazz*, a um só tempo de pertinência e de independência em relação a esse gênero musical. Por fim, pode-se também deles concluir que a característica principal de Les Batutas em Paris era de serem *curieux* – originários do *Brésil même* –, provocadores de indiscreção e *curiosité*, isto é, desejo de ver, conhecer e aprender (Larousse, 1954, p. 96).[39]

Sobre o êxito do grupo em Paris, a avaliação de Pixinguinha é discreta, apontando que sucesso na cidade então – tonitruante – era privilégio dos norte-americanos (Pixinguinha, 1970, p. 24). Donga é mais enfático; afirma que o sucesso de Les Batutas foi considerável, não tendo sido maior devido à falta de apoio do governo brasileiro, haja vista que o governo norte-americano mantinha as *jazz-bands* (Donga, 1970, p. 91). Sobre as *influências* sofridas pelo grupo em Paris, Pixinguinha permanece discreto ao declarar que para ele se tratava de uma questão muito mais de admiração e escolha ativa – portanto de apropriação – do que de influência, naturalizada, passiva (Pixinguinha, 1970, pp. 24, 32-33). Ele se refere não apenas aos músicos norte-americanos, mas também a colegas de outros lugares, como os músicos do admirável sexteto que tocava na casa em frente ao Le Shéhérazade. Foi o contato com o violoncelista deste conjunto – diz ele – que despertou seu interesse pelo saxofone (*Idem*, p. 26).

Considerações finais

Nos últimos dez anos,[40] venho desenvolvendo a idéia de que a música popular brasileira – como qualquer música popular nacional, no contexto das relações dos Estados-nações modernos – somente pode ser bem entendida dentro de um quadro cujos nexos tenham simultaneamente pertinência local, regional, nacional e global, e que tome as músicas erudita, folclórica e popular como universos em comunicação. Essa idéia mostrou-se produtiva para o estudo da música popular brasileira desde sua fase inaugural, da *modinha* e do *lundu*, gêneros que constituíram no século XVIII um dos primeiros casos de globalização no âmbito da música popular do Ocidente. O romance vocal e a ária de corte franceses, o *bel'canto* italiano e outros universos cancionais constituíram suas conexões européias. Os gêneros, com suas variantes brasileira e portuguesa, formavam o nodo luso-brasileiro do sistema, um nodo entre outros plausíveis euro-latino-americanos. Essas variantes eram versões locais vigentes no Estado luso-brasileiro, logo estabelecendo-se como símbolos das identidades nacionais respectivas. Domingos Caldas Barbosa (1738- 1800) foi o demiurgo desse encontro na formalização dos gêneros luso-brasileiros. A moldura

internacional é também congênita na formação do samba, desde a época em que o rótulo – como o de *tango* (Sandroni, 1996, p. 140) – apontava a africanidade pan-latino-americana na esfera da música e da dança, do México e Cuba à região platina (Menezes Bastos, 2005).

Entendo que também o presente estudo traz evidências importantes no sentido de verificar a consistência da idéia acima referida: foi na Cidade Luz dos anos 20 do século passado – cidade mundial (*capital cultural do mundo*, para as elites brasileiras), sede de um universo de encontros musicais inter-nacionais (e plurilocais) de grandes dimensões – que a musicalidade d'Os Batutas pôde se desenvolver na direção da invenção de uma brasilidade musical que somente na década seguinte seria consagrada. A esfera internacional das relações musicais envolvidas no engendramento da música popular brasileira, pois, tomado como superveniente na grande maioria dos estudos, em um caso a mais – e de extremo interesse –, evidencia-se como absolutamente congênita, tudo parecendo apontar para o fato de que o contato intermusical (como o intercultural em geral), ao contrário de se estabelecer como cenário apenas especial da gênese musical (e cultural em geral), parece constituir-se em um de seus cenários mais típicos.

Venho desenvolvendo em diversos trabalhos a proposição de que desde sua origem, no século XVIII, a música popular brasileira tem sido um espaço privilegiado de discussão das principais questões do país. O Estado – e sua atualização em governos concretos – e os costumes – envolvendo relações de classe, étnicas, inter-nacionais, de gênero, familiares e outras – têm sido alguns de seus temas centrais. Essa vocação da música popular brasileira mostrou-se especialmente evidente durante os períodos críticos da história do Brasil – como, por exemplo, nos anos de 1930 (Menezes Bastos, 1999b) –, quando a sociedade dividiu-se em posições irreconciliáveis. A música popular brasileira, assim, desde suas origens, é um universo dialógico crucial por meio do qual a sociedade brasileira discute o país e o mundo, negociando armistícios e os destinos da nação.

A jornada d'Os Batutas ora estudada parece também dar substância a esta idéia que venho desenvolvendo nos últimos anos: o debate ruidoso, suscitado acerca da legitimidade de um grupo de maioria negra que executava uma música *indígena* poder representar o Brasil na *capital cultural do mundo*, pode ser lido como um imenso diálogo sobre a identidade do país. Foi no encontro com o grande Outro musical, o *jazz*, tornado possível no cenário parisiense da década de 1920, que o que antes aparecia como um grande problema para o Brasil – a musicalidade negra – pôde se transformar numa solução. O caráter épico – hagiográfico até – com que as fontes setentistas do século XX constroem a excursão d'Os Batutas parece encontrar consistência exatamente nesta, por assim dizer, vitória do grupo em sua jornada ao centro do *mundo civilizado*, ali onde o *negro* era inventado como cerne da música popular do sistema mundial.

Parto da evidência de que na mesma época em que o samba carioca foi construído como gênero emblemático da música popular brasileira – entre os anos 20 e 30 do século passado –, parece ter ocorrido fenômeno semelhante na Argentina com o tango (Grünewald, 1994), sendo os dois eventos sintomaticamente simultâneos ao desaparecimento, no Brasil, do então denominado *tanguinho* ou *tango brasileiro* (Tinhorão, 1991, pp. 97-102). Em outros países da América Latina – como em Cuba em relação à rumba (Alén, 1984; Daniel 1995) – parece ter acontecido processo análogo. Tudo isso aponta para o fato essencial de que esses processos não são simplesmente coincidentes, mas estão de maneira sistemática relacionados no interior do sistema internacional de Estados-nações modernos, envolvendo a América Latina e seus vínculos com a Europa ocidental e os Estados Unidos, o que só pode ser bem compreendido dentro de um quadro global de relações musicais com várias camadas, no qual os gêneros musicais personificam as formas de sociabilidade de cada localidade (cidades, regiões, países). Nesse sentido, Paris dos anos de 1920 teve um papel crucial como local de consagração dos

gêneros musicais nacionais emblemáticos da América Latina – samba, tango, rumba, entre outros –, mas não só. Foi também ali e na mesma época que o *jazz* começou a se constituir como o novo *kathólon* musical do sistema mundial. Depois dos anos de 1930, esse papel parece ter migrado para os Estados Unidos.

NOTAS

1 Pixinguinha era o apelido do compositor, arranjador, regente, flautista e saxofonista Alfredo da Rocha Viana Filho (1897-1973); Donga, o apelido do compositor, violonista e banjoísta Ernesto dos Santos (1890-1974), autor da música de *Pelo telefone* (1917). Os outros membros do grupo durante a viagem a Paris foram: China (compositor, violonista e pianista Otávio Liplecpow da Rocha Viana, irmão sênior de Pixinguinha [1888-1927]), Nelson dos Santos Alves (cavaquinho, bandolin e reco-reco [1895-1960]), José Alves Lima (banjo, bandolim e ganzá), Feniano (Sizenando Santos, pandeiro) e José Monteiro (canto, violão e reco-reco). Talvez Monteiro seja o autor (conhecido como Zé Boiadêro) do tango brasileiro *O boi no telhado*, lançado no Rio de Janeiro durante o carnaval de 1918, música que deu nome ao *Le boeuf sur le toit*, de Darius Milhaud (ver *site* de Daniella Thompson). A foto de Les Batutas, com a presença de Duque, publicada em Cabral (1978), foi originalmente publicada no jornal carioca *A Noite*, em 14 de agosto de 1922, quando o grupo chegou ao Brasil de volta de Paris. Sobre a estada do grupo na França, ver Cabral (1978, pp. 41-46) e Silva e Oliveira Filho (1979, pp. 43-78).

2 Le Shéhérazade localizava-se em Faubourg Montmartre, n. 16, 9º distrito. Havia uma casa homônima, fundada em 1927, na rua de Liège, n. 3, entre o 8º e o 9º distritos (Agradeço a Chantillon, por esta informação). Decoret refere-se ao primeiro como *Le palais de la danse*, registrando que a casa foi reformada em 1920; e ao segundo como um dos mais famosos cabarés russos instalado em Paris a partir de 1930 (1998, vol. 1, pp. 179, 187). O grupo tocou também em festas e em outras casas noturnas, como em *Le Duque* (rua Caumartin, n. 17, 9º distrito). Sobre a história da noite parisiense, ver Richard (1991), Chevalier (1982), Sallée et Chauveau (1985) e Miomandre (1932).

3 Ver Cabral (1978), Silva e Oliveira Filho (1979) e os depoimentos sobre a viagem, dados por Pixinguinha e Donga, incluídos em Fernandes, org. (1970). Nessas fontes basearam-se, entre outros, Braga (1997), Alencar (1979), Marcondes (1998, pp. 583-584, 633-635) e uma infinidade de *sites* na Internet.

4 Sobre esse debate, ver Cabral (1978, pp. 41-46) e Silva e Oliveira (1979, pp. 43-78). Ele teve um alcance considerável: jornais e revistas do Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, entre outras cidades brasileiras.

5 A denominação “indígena”, indicando a música *nacional* em oposição à *estrangeira*, era usada no país desde o início do século XX. O caso da obra de Chiquinha Gonzaga (compositora, regente e pianista Francisca Edwiges Neves Gonzaga [1847-1935]) é típico a esse respeito (Menezes Bastos, 1998, p. 207). A partir dos anos de 1930, o termo foi abandonado em favor de uma nova maneira de interpretar a música nacional, ou seja, como fusão de fatores de origem africana e portuguesa, nada tendo de indígena (Menezes Bastos, 2002a).

6 Sobre Pixinguinha, ver Fernandes (1970), Cabral (1978), Alencar (1979), Silva e Oliveira Filho (1979), Braga (1997), Marcondes (1998, pp. 583-584, 633-635). Sobre o choro, ver Rangel (1962) e Cazes (1998).

7 João da Baiana era o cantor, compositor e percussionista João Machado Guedes (1887-1974).

8 Suas mães eram “comadres” (Baiana, 1970, p. 60). Esse termo aponta para o sistema de relações vigente no círculo do samba da época, em que o parentesco era essencial. Sobre os antecedentes no século XIX desse tipo de sociabilidade, encontrada na “pequena África” do Rio de Janeiro e habitada por uma grande quantidade de migrantes baianos – local de origem do samba carioca segundo os comentaristas mais autorizados –, ver Moura (1983). As notas biográficas que fazem parte dos estudos sobre Pixingui-

nha falam muito mais de seu pai – letrado e funcionário dos Correios e Telégrafos – do que de sua mãe, de origem popular.

9 A mais antiga (samba "amaxixado") pertence à família do *tresillo* (duas colcheias pontuadas, uma colcheia) de gêneros latino-americanos. A mais nova surge em 1930, inaugurando o que Sandroni (2001, pp. 19-37) denomina "paradigma do Estácio" (presente, por exemplo, na canção *Se você jurar*).

10 Sobre a singularidade de Pixinguinha, Vasconcelos escreveu: "Se você tem 15 volumes para falar de toda a música popular brasileira, fique certo de que é pouco. Mas se dispõe apenas do espaço de uma palavra, nem tudo está perdido; escreva depressa: Pixinguinha" (1964, vol. 1, p. 84).

11 A respeito das fases e da trajetória de Pixinguinha, ver Menezes Bastos (2005).

12 O choro e o samba mantêm desde os tempos da casa de Tia Ciata – no início do século XX – uma relação do tipo "através", segundo a qual um conduz ao outro e vice-versa (Menezes Bastos, 2005). Sobre Tia Ciata, uma das principais matriarcas baianas da "pequena África" do Rio de Janeiro, ver Moura (1983).

13 Nessa ocasião, o grupo tinha incluído nos arranjos instrumentos como saxofone (Pixinguinha), banjo (Donga, China) e bateria (João Thomaz) [Marcondes, 1998, p. 584]. A respeito do desenvolvimento do *jazz* como a nova linguagem musical do sistema mundial – seu novo *kathólon*, universal –, a partir dos anos de 1920, ver Menezes Bastos (1996, 1999a, 1999b).

14 Os motivos da divisão do grupo teriam sido *desentendimentos* entre os músicos. De volta ao Brasil, em abril de 1923, Donga fundou Os Oito Cotubas, e Pixinguinha permaneceu com Os Oito Batutas. O primeiro conjunto apresentava-se como *jazz-band*, ao contrário do de Pixinguinha. Cotuba (cutuba) é uma palavra de origem tupi que significa "corajoso" (Cunha, 1982, p. 126). O nome do novo grupo refere-se provavelmente ao *éthos* da facção de Donga em face das vicissitudes vividas na Argentina. Sobre as gravações argentinas, ver Barg (s.d.). Doze delas encontram-se em Braga e Hime (2002). Em outubro do mesmo ano, os dois grupos se uniram na Bi-Orquestra Os Batutas, que alternava entre ser uma *jazz-band* e um conjunto de choro (Cabral, 1978, pp. 50-57).

15 O tango não estava entre as *danses latines*, pois era considerado *danse stardard*, passível de inclusão em campeonatos (Apprill e Dorier-Apprill, 2001, p. 34). As danças exóticas latinas reduziam-se de fato às danças afro-americanas (*Idem*). Sobre as *danses latines*, ver também Bernand (2001). Sobre a música em Paris de 1870 a 1925, ver Brody (1987).

16 Cf. Chevalier (s.d.), uma autobiografia, e Coquart e Huet (1996), sobre Mistinguett.

17 Duque era dentista, mas abandonou a carreira para se tornar ator de teatro e cinema. Voltando ao Brasil, após a estadia d'Os Batutas em Paris, tornou-se jornalista e cronista de teatro, compositor e letrista (cf. Efegê, 1974, pp. 129-140; Marcondes, 1998, p. 254; e o *site* do *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*). O maxixe surgiu no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, e hoje é considerado a primeira música dançante urbana genuinamente brasileira (Marcondes, 1998, p. 494; Efegê, 1974; Sandroni, 2001, pp. 62-83; Tinhorão, 1990, pp. 187-193; 1991, pp. 58-96). Visto como lascivo e de baixa extração, seus compositores o denominavam sob o rótulo *tango brasileiro*, como nos casos de Ernesto Nazaré (compositor, pianista [1863-1934]) e Chiquinha Gonzaga (cf. Menezes Bastos, 2000, p. 13). O maxixe era bastante popular na Europa desde o início do século XX e mesmo antes (cf. Efegê, 1974, pp. 141-156; Tinhorão, 1991, pp. 58-96): em 1905, a canção *La mattchiche* (música de P. Badia, letra de Paul Briollet e Léo Lelièvre, arranjo de Charles Borel-Clerc e tendo Mayol como intérprete) teve grande sucesso na França (cf. Saka e Plougastel, 1999, p. 13). Sobre o lançamento do samba por Duque no Théâtre Albert Premier, ver *La danse* (1922a). Pixinguinha declarou em novembro de 1922 que o grupo viajou para Paris com contrato com o empresário G. Calmet, então proprietário do Le Schéhérazade (Cabral, 1978, p. 45).

18 Há vários *sites* que fazem referência às atividades filantrópicas de Guinle, nos esportes e no escotismo. Ele foi também presidente da Orquestra Sinfônica Brasileira (1940-1947, 1952-1956 e 1960-1962). Sobre sua ligação com Os Batutas e Villa-Lobos, ver notícia sobre uma investigação de Edilene Matos em *http://www.usp.br/agen/bols/2003/rede1209.htm*, segundo a qual o material coletado por Pixinguinha, Donga e Pernambuco em suas pesquisas – que evidenciam uma vez mais que as musicologias (no caso, a etnomusicologia no Brasil) são invenções dos músicos, que sempre julgaram a ciência algo de muito sério para ser deixado apenas com os cientistas (Menezes Bastos, 1995) – foi transferido em 1929 para as mãos de Mário de Andrade, e atualmente se encontra no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Para referências a Guinle, ancestral do famoso *playboy* Jorginho, recentemente falecido, ver Cabral (1978) e Fernandes (1970).

19 Sobre Müller, ver Konder (1957). Müller também foi membro da Academia Brasileira de Letras, sendo responsável, como ministro das Relações Exteriores, pela aproximação do Brasil com os demais países das Américas (ver o *site* da Academia). Durante a estadia d'Os Batutas em Paris, o ministro de relações exteriores de então era José Manoel de A. Marques. O Brasil não tinha embaixador na França, mas um *attaché*, Carlos Taylor. Em novembro de 1922, o Brasil nomeou como embaixador naquele país, Luiz Martins de Souza Dantas, que antes servira em Roma. Souza Dantas é citado por Pixinguinha como anfitrião do grupo em uma festa no Palais des Affaires Publics (Cabral, 1978, p. 45). É possível que Dantas freqüentasse Paris antes de se tornar embaixador ali. Agradeço ao embaixador João Hermes Pereira de Araújo, diretor do Museu Histórico do Ministério de Relações Exteriores, pelos dados sobre a diplomacia brasileira.

20 Estou tomando como certo que o nome Lebond tenha sido grafado erroneamente, e na realidade a crônica cujo extrato compõe a epígrafe desta parte era de autoria de Marius-Ary Leblond, pseudônimo de George Athénas (1877-1953) e Aimé Merlo (1880-1958), que escreviam em dupla e ganharam em 1909 o prestigiado prêmio Goncourt. Ver, a respeito, o *site* do *Dictionnaire des auteurs*.

21 Trata-se do jornal *Paris-Midi*, que contou com autores como Jean Cocteau e Louis Delluc. Cocteau escreveu em 1919 os artigos *Carte blanche*. Delluc inaugurou, em 1921, a seção "Cinémagazine". Ver respectivamente *http://www.uneautredimension.free/cocteau/oeuvre/bio1919.htm* e *http://www.ecrannoir.fr/dossiers/critique/histoire.htm*.

22 Desde o século XVIII, antes assim da Independência (1822), a música popular "brasileira" é vista como uma excelente "invasora". De Portugal, no caso, por intermédio do *lundu* e da *modinha* (cf. Menezes Bastos, 2005).

23 Ver, entre outras, as partituras disponíveis na seção musical da BNFM: para orquestra, *La vraie polka brésilienne* (4 Vm 15 4488), *La vraie samba* (4 Vm15 8875), *Bregeiro* [*sic*] (4 Vm15 4706); para piano, *Gaúcho* (Fol. Vm12 5354), *Araguaya* (Fol. Vm12 3956), *La vraie samba* (Fol. Vm12 8594). Agradeço a Carlos Sandroni por essas referências. Segundo Decoret (1998, vol. 2, p. 477), no período os franceses classificavam as *danses nouvelles* como acrobáticas, excêntricas, mundanas e fantasistas. Como exemplo da primeira e da segunda, respectivamente, a autora cita a *Valse chaloupée* e a dança dos *Nouveaux clowns*.

24 Ver Rivere (1913, pp. 73-78), Lefort (s.d., pp. 95-98), Buxon e Guzmão (1924, pp. 46-51), e Jattefaux (1926, pp. 274-275, 291). O livro de Buxon e Guzmão comenta que o samba, classificado como *fantaisiste*, evoca as danças da África negra devido a seu ritmo *bizarro*, recomendando a seus dançarinos serem *discretos* para evitar tal associação.

25 Consultar *Le Journal* (1922a, b e c).

26 O uso francês do termo *dancing* data do final da Primeira Guerra Mundial. Tratava-se de um salão de baile diferente do *cabaret*: ao *dancing*, ia-se para dançar, das 17:00hs às 19:00hs; aos cabarés, para ver dançarinos profissionais, durante a noite propriamente (Miomandre, 1920, 1924; Decoret, 1998, vol. 1, p. 16).

27 Sobre o limite de 10%, *La Danse* (1922b) afirma que a decisão foi tomada em outubro de 1922 pelo Conselho Municipal para vigorar em 1923, e que o limite incluía não só músicos, mas todos os funcionários das casas.

28 Ver *Comœdia* (1922a).

29 Sobre o *jazz* na França desde o final dos anos de 1910, ver os textos publicados em jornais franceses compilados por Martin e Roueff (2002, pp. 163-312). Para algumas contribuições recentes sobre o tema, ver também Tournès (1999) e alguns dos artigos em Jamin e Williams (2001).

30 Vinte anos depois, Jeanne (1887-1969), escritor e ator, seria um dos autores do libreto da conhecida opereta *Violettes imperiales*, cuja música foi composta pelo famoso compositor Vincent Scotto (1874-1952) [Saka e Plougastel, 1999, pp. 397-398]. Esta opereta estreou em 1948 no teatro Mogador (ver *site* <http://perso.wanadoo.fr/anao/oeuvre/violettes.html>). Algumas décadas depois, ele dará nome ao Prize René Jeanne, da Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (Sacem, ver *site*). A noção de *middle ground intellectual* ("intelectual de nível intermediário") é de Rabinow (1989, p. 13), indicando os intelectuais situados entre os mestres da cultura erudita e as experiências da vida comum, no contexto do modernismo.

31 A categoria *Amérique Latine* data da metade do século XIX, como invenção da geopolítica francesa em reação aos interesses anglo-saxões na região, no contexto da ascensão dos Estados Unidos ao cenário mundial (cf. Vayssière, 1999: 4, Menezes Bastos, 1999a, p. 22; Delannoy, 2000, p. 22, n. 1).

32 Na época, a associação do maxixe com o tango argentino era tão forte em Paris a ponto de provocar brigas envolvendo músicos e clientes brasileiros e argentinos nas casas noturnas (cf. Tinhorão, 1991, p. 85; e as memórias de Maurice Chevalier [Chevalier, s.d.], citadas por Tinhorão [*Idem*]). Note-se, assim, que este *estar ao lado* um do outro – do maxixe e do tango – era fricativo.

33 Respectivamente, *Le Journal* (1922e e f).

34 Respectivamente, *Comœdia* (1922a e b).

35 Não encontrei em fontes brasileiras, francesas e americanas, referências sobre o Bernard Kay's Jazz Trio. Argyriadis sugeriu-me que poderia se tratar de um grupo francês que utilizava um nome inglês.

36 Sobre o repertório do grupo em Paris, ver Pixinguinha (1970, p. 24) e Donga (1970, p. 90). De acordo com o primeiro, somente estavam incluídas músicas brasileiras: sambas, choros e maxixes. Valsas – comuns no choro – foram evitadas, para impedir a associação d'Os Batutas com outros grupos, tipicamente europeus. Na discografia, cf. Barg (s.d.), Braga e Hime (2002) e alguns dos CDs incluídos em Franceschi (2002) para ter uma idéia dessa musicalidade. Sobre a associação do tango argentino com o mundo dos brancos, ver Bernand (2001, p. 34).

37 Para a história do Shéhérazade: em carta de 1º de novembro de 1920 (cerca de um ano e meio antes da chegada d'Os Batutas em Paris), Frédéric, du Carlton de Monte-Carlo – novo gerente ou proprietário do Le Shéhérazade – informa aos clientes que acabara de concluir sua reorganização "sur le modèle de l'an dernier, de Shéhérazade, en Restaurant-Dancing élégant". A carta incluía um convite para o Réveillon 1920 (cf. Frédéric, 1920). No final de março de 1922 – quando Les Batutas ali já se apresentavam –, Fernand Lamy era provavelmente membro do *staff* do *dancing* (cf. Silver, 1922). Para mais dados sobre essa história, ver nota 2. Nos jornais pesquisados, não foram encontradas referências ao La Reserve de Saint Cloud, outro estabelecimento aberto por Duque, no Boulevard Senard, próximo ao Parc de Bèarn (cf. Cabral, 1978, p. 69).

38 Nas fontes pesquisadas, não há referência a M. Bouvier. Note-se neste anúncio o uso do arcaísmo *semba*, que em quimbundo significa "umbigada" (Marcondes, ed. 1998: 704).

39 Donga (1970), Cabral (1978) e Silva e Oliveira Filho (1979) relatam a participação do grupo em outras festas em Paris, não citadas nas fontes pesquisadas. Donga (1970, p. 91) fala avidamente sobre seu envolvimento afetivo – e de Pixinguinha – com mulheres francesas, mostrando que o universo da

sexualidade estava bastante presente. Ver os números das revistas femininas *Paris Plaisirs* (1922) e *Femina* (1922a), para referências às casas noturnas, incluindo Le Shéhérazade, como locais freqüentados por mulheres em busca de emancipação sexual (cf. Roueff, 2002, p. 96).

40 Cf. Menezes Bastos (1995, 1996, 1999a, 1999b, 2000, 2002a, 2002b, 2003, 2005).

BIBLIOGRAFIA

AGULHON, Maurice *et al.* (1993), *La France de 1914 à 1940*. 2 ed. Paris, Nathan.

ALÉN, Olavo. (1984), *Géneros de la música cubana*. Havana, Pueble y Educación.

ALENCAR, Edigar de. (1979), *O fabuloso e harmonioso Pixinguinha*. Rio de Janeiro, Cátedra.

ALVARENGA, Telma. (2001), "Saudades do tempo da fartura: como vivem os Guinle". *Jornal do Brasil*, 15/9/2001 [Caderno de Domingo].

APPRILL, Christophe & DORIER-APPRILL, Élisabeth. (2001), "Entre imaginaires et réalités, la géographie mouvante des danses 'latines'". *Revue Mutations*, 207: 32-47 [*Le dossier: danses latines – le désir des continents*, org. por Élisabeth Dorier-Apprill].

ARGYRIADIS, Kali & LE MENESTREL, Sara. (2003), *Vivre la Guinguette*. Paris, PUF.

ATTALI, Jacques. (1992), *Noise: the political economy of music*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

BAIANA, João da. (1970), "Depoimento", *in* Antônio Barroso Fernandes (org.), *Pixinguinha, Donga, João da Baiana: as vozes desassombradas do museu*, Rio de Janeiro, Museu da Imagem e do Som, pp. 51-69.

BERNAND, Carmen. (2001), "Danses populaires, danses latines: une esquisse historique". *Revue Mutations*, 207: 16-31 [*Le dossier: danses latines – le désir des continents*, org. por Élisabeth Dorier-Apprill].

BRAGA, Sebastião. (1997), *O lendário Pixinguinha*. 2 ed. Niterói, Muiraquitã.

BRODY, Elaine. (1987), *Paris: the musical kaleidoscope, 1870-1925*. Nova York, George Braziller.

BUXON & GUZMÃO. (1924), *Les danses modernes en quelques leçons*. Paris, Morice Frères.

CABRAL, Sérgio. (1978), *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro, Funarte.

CARPEAUX, Otto Maria. (1964), *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Letras e Artes.

CAZES, Henrique. (1998), *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo, Editora 34.

CHEVALIER, Maurice. (s.d.), *Ma route et mes chansons: 1900-1950*. Paris, Juillard.

_________. (1982), *Histoires de la nuit parisienne*. Paris, Fayard.

CLIFFORD, James. (1988), "On ethnographic surrealism", *in* _________, *The predicament of culture: Twentieth-Century ethnography, literature, and art*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 117-151.

COQUART, E. & Huet, P. (1996), *Mistinguett: la reine des années folles*. Paris, Albin Michel.

CUNHA, Antônio Geraldo da. (1982), *Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem tupi*. 2 ed. São Paulo, Melhoramentos.

DANIEL, Yvonne. (1995), *Dance and social change in contemporary Cuba*. Bloomington, Indiana University Press.

DECORET, Anne. (1998), *Les danses exotiques en France, 1900-1940*. Tese de doutorado, Paris, Université Paris VIII, 2 vols.

DELANNOY, Luc. (2000), *Caliente! Une histoire du latin jazz*. Paris, Éditions Denoël.

DONGA. (1970), "Depoimento", *in* Antônio Barroso Fernandes (org.), *Pixinguinha, Donga, João da Baiana: as vozes desassombradas do museu*, Rio de Janeiro, Museu da Imagem e do Som, pp. 73-95.

EFEGÊ, Jota. (1974), *Maxixe: a dança excomungada*. Rio de Janeiro, Conquista.

FAUSTO, Boris. (1999), *História do Brasil*. 6 ed. São Paulo, Edusp.

FERNANDES, Antônio Barroso (org.). (1970), *Pixinguinha, Donga, João da Baiana: as vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro, Museu da Imagem e do Som.

FRANCÊSCHI, Humberto M. (2002), *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro, Sarapuí.

FRANCK, Dan. (1998), *Bohèmes*. Paris, Calmann-Lévy.

GIANNOTTI, J. A. (1978), "Comte: vida e obra", *in* _________ (org.), *Auguste Comte, seleção de textos*, São Paulo, Abril Cultural, pp. v-xviii (col. "Os Pensadores").

GRÜNEWALD, José Lino. (1994), *Carlos Gardel, lunfardo e tango*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

JAMESON, Fredric. (1992), "Foreword", *in* Jacques Attali, *Noise: the political economy of music*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. vii-xiv.

JAMIN, Jean & WILLIAMS, Patrick (eds.). (2001), "Jazz et anthropologie". *L'Homme*, 158-159.

JATTEFAUX, M. (1926), *Apprenons à danser*. Paris, Garnier.

KONDER, M. (1957), *Lauro Müller: ensaio biobibliográfico*. Florianópolis, Imprensa Oficial.

LAROUSSE (ed.). (1954), *Larousse de poche*. Paris, Librairie Larousse.

LEFORT, G. C. (s.d.), *La danse: de la valse au fox-trot: theories illustrées de toutes les danses anciennes et nouvelles*. Paris, Édition Universelle.

MARCONDES, Marcos Antônio (org.). (1998), *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2 ed. São Paulo, Art Editora.

MARTIN, Denis-Constant & ROUEFF, Olivier. (2002), *La France du jazz: musique, modernité et identité dans la première moitié du XX^{e} siècle*. Marseille, Éditions Parenthèses.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. (1995), "Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem". *Anuário Antropológico*, pp. 9-73.

_________. (1996), "Musicalidade e ambientalismo na redescoberta do Eldorado e do Caraiba: uma antropologia do encontro Raoni-Sting". *Revista de Antropologia*, 39 (1): 145-189.

_________. (1998), "Chiquinha Gonzaga or the epics of female musician in Brazil", in T Hautamäki and H. Järviluoma (eds.), *Music on show: issues of performance*, Tampere, Tampere University Printing Service, pp. 205-208.

_________. (1999a), "Músicas latino-americanas, hoje: musicalidade e novas fronteiras", *in* Rodrigo Torres (ed.), *Música popular en América Latina: actas del II congreso latinoamericano IASPM*, Santiago de Chile, Fondart, pp. 17-39.

_________. (1999b), "The 'origin of samba' as the invention of Brazil: why do songs have music?. *British Journal of Ethnomusicology*, 8: 67-96.

_________. (2000), "Brazilian popular music: an anthropological introduction (Part I)". *Antropologia em Primeira Mão*, 40, UFSC/PPGAS.

__________. (2002a), "O índio na música brasileira: recordando quinhentos anos de esquecimento". *Antropologia em Primeira Mão*, 52, UFSC/PPGAS.

__________. (2002b), "Brazilian popular music: an anthropological introduction (Part II)". *Antropologia em Primeira Mão*, 50, UFSC/PPGAS.

__________. (2003), "Brazilian popular music: an anthropological introduction (Part III)". *Antropologia em Primeira Mão*, 59, UFSC/PPGAS.

__________. (2005), "Brazil", *in* J. Shepherd, D. Horn e D. Laing (eds.), *The continuum encyclopedia of popular music of the world* [vol. 3: *Latin America and the Caribbean*], Londres, The Continuum International Publishing Group, pp. 212-248.

MIOMANDRE, Francis de. (1932), *Dancings*. Paris, Flammarion.

MOURA, R. (1983), *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Funarte.

ORTIZ, R. (1991), *Cultura e modernidade: a França no século XIX*. São Paulo, Brasiliense.

PIXINGUINHA. (1970), "Depoimento" *in* Antônio Barroso Fernandes (org.), *Pixinguinha, Donga, João da Baiana: as vozes desassombradas do museu*, Rio de Janeiro, Museu da Imagem e do Som, pp. 13-47.

RABINOW, Paul. (1989), *French modern: norms and forms of the social environment*. Cambridge, The MIT Press.

RANGEL, Lúcio. (1962), *Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo, Livraria Francisco Alves Editora.

RIAL, Carmen S. Moraes & GROSSI, Miriam P. (2000), "Vivendo em Paris: velhos e pequenos espaços numa metrópole". *Antropologia em Primeira Mão*, 42, UFSC/PPGAS.

RICHARD, Lionel. (1991), *Cabaret, cabarets: origines et décadence*. Paris, Plon.

RIVERE, Max. (1913), *Le tango et les danses nouvelles*. Paris, Pierre Lafitte & Cie.

ROUEFF, Olivier. (2002), "La mode du jazz-band américain", *in* Denis-Constant Martin e Olivier Roueff, *La France du Jazz: Musique, Modernité et Identité dans la Première Moitié du XXe Siècle*, Marseille, Éditions Parenthèses, pp. 93-104.

SAKA, Pierre & PLOUGASTEL, Yann (eds.). (1999), *La chanson française et francophone*. Paris, Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (Sacem)/Larousse.

SALLÉE, André & CHAUVEAU, Philippe. (1985), *Music-hall et café-concert*. Paris, Bordas.

SANDRONI, Carlos. (1996), *Transformations de la samba à Rio de Janeiro: 1917-1933*. Tese de Doutorado, Tours, Université de Tours, 2 vols.

__________. (2001), *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SILVA, Marília T. Barboza da & OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. (1979), *Filho de Ogum bexiguento*. Rio de Janeiro, Funarte.

TINHORÃO, José Ramos. (1990), *História social da música popular brasileira*. Lisboa, Editorial Caminho.

__________. (1991), *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6 ed. São Paulo, Art Editora.

TOURNÈS, Ludovic. (1999), *New Orleans sur Seine: histoire du jazz en France*. Paris, Fayard.

VASCONCELOS, Ary. (1964), *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo, Martins, 2 vols.

VAYSSIÈRE, Pierre. (1999), *L'Amérique Latine de 1890 à nos jours*. Paris, Hachette.

VIANNA, Hermano. (1995), *O mistério do samba*. 2 ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

WISNIK, José Miguel. (1977), *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo, Duas Cidades.

Discografia

BARG, Leon (ed.). (s.d.), *Pixinguinha: no tempo dos Oito Batutas*. Curitiba, Revivendo, RVCD-064.

BRAGA, Kati Almeida & HIME, Olivia (eds.). (2002), *Memórias musicais Casa Edison*. Rio de Janeiro, Sarapuí [caixa com 15 CDs].

Sítios na internet (acessados entre setembro de 2002 e outubro de 2004)

Bibliothèque Nationale de France: *http://www.bnf.fr*.

Daniella Thompson [*Le Boeuf Chronicles*, Part 5]: *http://daniv.blogspot.com/archives/2002_09_01_daniv_archive.html*.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira: *http://www.dicionaRio de Janeirompb.com.br*.

Dictionnaire des auteurs de la litterature-réunionnaise: *http://www.litterature-reunionnaise.org/auteurs.htm#L*.

Edilene Matos: notícia sobre sua pesquisa, "*A Outra Face dos 'Fundos Villa-Lobos'*":

http://www.usp.br/agen/bols/2003/rede1209.htm.

Jean Cocteau: nota biográfica: *http://www.uneautredimension.free/cocteau/oeuvre/bio1919.htm*.

Crítica cinematográfica (dossiê sobre Louis Delluc): *http://www.ecrannoir.fr/dossiers/critique/histoire.htm*.

Lauro Müller: nota biográfica: *http://www.academia.org.br*.

Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM): *http://www.sacem.fr/portailSacem/jsp/ep/home.do?a=1*.

Violettes Imperiales (opereta): *http://perso.wanadoo.fr/anao/oeuvre/violettes.html*.

Referências em jornais e revistas franceses da época

Comœdia. (1922a), Notícia sobre o perigo de dissolução das orquestras devido à taxa de 13%, abr. (Microfilme D-69, código D2-651 L 1.15.MFM [Sítio François-Mitterrand/Tolbiac Rez-de-Jardin da Bibliothèque Nationale de France – BNFM]).

Comœdia. (1922b), Anúncio dos Les Batutas no Le Shéhérazade, 14 fev., p. 2 (Microfilme D-69, código D2-651 L 1.15.MFM [BNFM]).

Comœdia. (1922c), Anúncio dos Les Batutas no Le Shéhérazade, 15 fev., pp. 3 e final (Microfilme D-69, código D2-651 L 1.15.MFM [BNFM]).

Comœdia. (1922d), "*Comœdia* convie les reines à Shéhérazade dimanche prochain", 25 mar., p. 1 (Microfilme D-69, código D2-651 L 1.15.MFM [BNFM]).

Comœdia. (1922e), "En l'honner des reines – Les reines sont fêtées ce soir à Shéhérazade", 26 mar., p. 1 (Microfilme D-69, código D2-651 L 1.15.MFM [BNFM]).

Femina. (1922), Matérias sobre a mulher na noite parisiense", fev.-maio, vários números (Fol.Z-876 [BNBA]).

LEBOND [*sic*], Marius-Ary. (1922), "Quand restau-

rerat-on (*sic*) la danse française?". *Paris-Midi*, 24 jul., pp. 1-2 (Microfilme D-83, código L 1.15.MFM [BNFM]).

La Danse. (1922a), Matéria sobre Duque e o lançamento do samba feito em Paris em 1921, jan., n. 22, p. 15 (código Fol. Jo. W 765 [Bibliothèque de l'Arsenal – BNBA]).

La Danse. (1922b), Matéria sobre o limite de 10% de participantes estrangeiros em estabelecimentos noturnos, out. n. 25, p. 15 (Fol. Jo. W 765 [BNBA]).

Le Figaro (1922a), Anúncio d'Os Les Batutas no Le Shéhérazade, 14 fev., p. 5 (Microfilme D-13, código D2-651 L 1.15.MFM [BNFM]).

Le Figaro. (1922b), Anúncio dos Les Batutas no Chez Duque, 1º jun., p. 6 (Microfilme D-13, código D2-651 L 1.15.MFM [BNFM]).

Le Journal. (1922a), Notícia sobre o perigo de dissolução das orquestras devido à taxa de 13%, 31 mar., p. 3 (Microfilme D-105, código D2 L1.15.MFM [BNFM]).

Le Journal. (1922b), "Paris sans Orchestres", 1º abr., p. 1 (Microfilme D-105, código D2 L1.15.MFM [BNFM]).

Le Journal. (1922c), "Les restaurateurs de nuit de Montmartre menacent de fermer leurs portes", 2 abr., p. 4 (Microfilme D-105, código D2 L1.15.MFM [BNFM]).

Le Journal. (1922d), Notícia sobre uma solução provisória para a crise das orquestras, 6 abr., p. 3 (Microfilme D-105, código D2 L1.15.MFM [BNFM]).

Le Journal. (1922e), Notícia sobre a chegada dos Les Batulas (*sic*) na França, 12 fev., p. 5 (Microfilme D-105, código D2 L 1.15.MFM [BNFM]).

Le Journal. (1922f), Notícia sobre a chegada dos Les Batutas em Bordeaux, 13 fev., p. 5 (Microfilme D-105, código D2 L 1.15.MFM [BNFM]).

Le Journal. (1922g), Anúncio dos Les Batutas no Le Shéhérazade, 14 fev., p. 5 (Microfilme D-105, código D2 L 1.15.MFM [BNFM]).

Le Journal. (1922h), Anúncio dos Les Batutas no Le Shéhérazade, 16 fev., p. 5 (Microfilme D-105, código D2 L 1.15.MFM [BNFM]).

Le Journal. (1922i), Notícia sobre a estréia dos Les Batutas no Le Shéhérazade, 22 fev., p. 5 (Microfilme D-105, código D2 L 1.15.MFM [BNFM]).

Le Journal. (1922j), Anúncio dos Les Batutas no Chez Duque, 22 maio, p. 4 (Microfilme D-105, código D2 L 1.15.MFM [BNFM]).

Le Journal. (1922k), Anúncio dos Les Batutas no Chez Duque, 25 maio, p. 4 (Microfilme D-105, código D2 L 1.15.MFM [BNFM]).

L'Intransigeant. (1922), Anúncio dos Les Batutas no Le Shéhérazade, 16 fev., p. 2 (PER Microfilme D-38 [BNFM]).

JEANNE, René. (1922), "La conquête de Paris par les nègres". *Comœdia*, lº jan., p. 4 (Microfilme D-69, código D2-651 1.15.MFM [BNFM]).

MIOMANDRE, Francis de. (1920), "Au dancing, in Europe Nouvelle", 23 set. (Pasta RO 13017 [BNBA] – esta pasta intitulada "Les *dancings*: généralités (1919-1935)", contém crônicas de jornais e artigos).

__________. (1924), "Les dancings, choses vues". *Candide*, 27 mar., p. 2, *in* Denis-Constant e Olivier Roueff, *La France du jazz: musique, modernité et identité dans la première moitié du XX^e^ siècle*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2002, pp 171-174.

Paris Plaisirs. (1922), Anúncios do Le Shéhéraza-

de, mar.-ago., n. 1-4 (RO 16455 [BNBA]).

Paris-Midi. (1922), "Orchestres et jazz-band: la protection des musiciens français", 12 jul., p. 1 (Microfilme D-83, código L 1.15.MFM [BNFM]).

SILVER, Marcel. (1922), "Réception des reines de Paris par "Comoedia" à Shéhérazade". *Comœdia*, 28 mar., p. 1 (Microfilme D-69, código D2-651 L 1.15.MFM [BNFM]).

Documento

FRÉDÉRIC. (1920), "Carta aos clientes do Le Shé-hérazade com convite para o réveillon 1920", 1º nov. (Microfilme RO 13028 [BNBA]).

LES BATUTAS, 1922: UMA ANTROPOLOGIA DA NOITE PARISIENSE

Rafael José de Menezes Bastos

Palavras-chave
Sistema de Estados-nações modernos; Música Popular Brasileira; Os Oito Batutas; Pixinguinha; Noite parisiense.

Em 1922, *Os Batutas* passaram seis meses em Paris, tocando em casas noturnas e festas. O grupo era dirigido por Pixinguinha e incluía Donga, autor da música de *Pelo Telefone*. A viagem é um episódio pouco conhecido da história da música popular brasileira, com fortes conseqüências para a carreira de Pixinguinha e o futuro dessa música. O artigo a vê como etapa fundante no sentido da consagração de Pixinguinha, apontando para a necessidade de compreender a música popular como linguagem estratégica do sistema de relações dos Estados-nações modernos, com nexos locais, regionais, nacionais e globais. Aí, as músicas erudita, folclórica e popular são vistas como universos em comunicação e a fonografia como processo constitutivo de todas. A reconstituição da viagem é feita com base na leitura de jornais franceses e outros textos da época.

LES BATUTAS IN PARIS, 1922: AN ANTHROPOLOGY OF PARISIAN NIGHT

Rafael José de Menezes Bastos

Keywords
Modern nation-states system; Brazilian Popular Music; Os Oito Batutas; Pixinguinha; Parisian night.

In 1922, *Os Batutas* spent six months in Paris, playing in night clubs and parties. The group was under the direction of Pixinguinha and included Donga, composer of *Pelo Telefone's* music. The trip is a little-known episode in the history of Brazilian popular music, with important consequences for Pixinguinha's career and the future of Brazilian popular music. The article approaches it as the departure phase toward Pixinguinha's consecration, pointing to the necessity to understand popular music as a crucial language of the system of relationships of modern nation-states, with articulated local, regional, national and global nexuses. Here art, folk and popular music are considered as universes in communication and phonography a constitutive process. The reconstruction of the journey is made through the reading of French newspapers and other texts of the time.

LES BATUTAS, 1922: UNE ETHNOGRAPHIE DE LA NUIT PARISIENNE

Rafael José de Menezes Bastos

Mots-clés
États-nations modernes; Musique Populaire Brésilienne; Os Oito Batutas; Pixinguinha; Nuit parisienne.

En 1922, le groupe de musique brésilienne Les Batutas est passé six mois à Paris, se produisant dans des boîtes de nuit et dans dês fêtes. Le groupe était dirigé par Pixinguinha et était composé par Donga, l'auteur de la chanson *Par le télephone*. Leur séjour à Paris est un épisode peu connu de l'histoire de la musique brésilienne, et a d'importantes conséquences pour la carrière de Pixinguinha et le succès de cette chanson. Nous développons dans cet article l'argument que ce séjour a un rôle de consagration de Pixinguinha, et nous montrons qu'il faut compreendre la musique brésilienne comme un langage esthétique du systéme de rapports entre les États nations modernes, avec leurs liens locaux, régionaux, nationaux et mondiaux. Musique érudite, folklorique et populaire sont des univers em communication constitués par la fonographie. Nous reconstituons ce séjour à partir de la lecture e journaux et d'autres textes de l'époque.